

La démocratisation culturelle : un messianisme laïc

In: Quaderni. N. 58, Automne 2005. pp. 101-110.

Citer ce document / Cite this document :

Thiery Sébastien. La démocratisation culturelle : un messianisme laïc. In: Quaderni. N. 58, Automne 2005. pp. 101-110.

doi : 10.3406/quad.2005.1679

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/quad_0987-1381_2005_num_58_1_1679

la démocratisation culturelle, un messianisme laïc

Sébastien
Thiery

docteur en sciences politiques
Université Paris I

Voici deux ans que la politique culturelle traverse une crise que l'on peut sans doute considérer comme sans précédent. Cette crise résulte d'une double actualité : d'une part, en juin 2003, le monde de l'art et de la culture se mobilisait suite à l'adoption du fameux protocole de l'Unedic qui remettait en cause le système original d'assurance chômage des intermittents du spectacle ; d'autre part, dans le cadre de la construction européenne, la mise à l'écart des « biens culturels » du jeu libre du marché se voyait menacée et, avec elle, l'ensemble des dispositifs de production et d'aide à la création mis en place sous l'égide de la politique culturelle française depuis près d'un demi-siècle. Sous les feux brûlants du débat public, les acteurs scandalisés n'eurent de cesse de brandir l'étendard de l'art, ce trésor inestimable que quelques élus – les artistes – offrent à la collectivité qui y trouverait la raison de son existence et de sa survie. Sur le devant de la scène donc, un argument sans âge fut avancé, celui de la valeur suprême de l'art et de ses vertus sociales. Indissociablement, mais de manière peut-être moins visible, le front de défense des artistes et de leur création s'est réuni autour d'un appel à la responsabilité de l'État. À travers le débat sur l'intermittence, comme à travers celui portant sur « l'exception culturelle », un seul et même ennemi figurait dans le collimateur, à savoir le libéralisme et sa logique marchande. Face à celui-ci, afin d'assurer la continuité du système de protection sociale comme celle du financement de la création, l'État providence se trouvait sollicité, plus ou moins explicitement. Au début du XXI^e siècle donc, force est de constater que les artistes eurent à organiser leur défense à partir de deux arguments pour le moins anachroniques : l'art et sa valeur civilisatrice ontologique ; l'État et sa fonction

centrale de protection de la création artistique. Nul doute que les tenants des avant-gardes du XX^e siècle se sont, ces deux dernières années, retournés quelques fois dans leur tombe...

La violence de cette double crise se mesure *in fine* à la teneur même des arguments que nous venons d'évoquer en ceci qu'ils témoignent combien les acteurs se sont retrouvés poussés jusque dans leurs derniers retranchements. En effet, dans les termes mêmes du débat, ce sont les fondements précis de la politique culturelle française qui furent avancés, fondements demeurés largement occultés au moins durant les deux dernières décennies. Le spectacle de l'épopée culturelle contemporaine, la profusion des actions comme le lyrisme de ses lieutenants, ont eu pour effet majeur de placer hors champ de vision la trame historique dans laquelle se situe le modèle français. Sur l'écume d'une histoire prétendument toujours à réinventer ne pouvait apparaître le socle de l'édifice, à savoir une morale politique où l'art, en tant que manifestation d'un esprit créateur, se trouve intimement lié à la construction et à la légitimation de l'État, gardien des choses venues d'en haut. Revisiter l'architecture de cet édifice nécessite d'analyser un discours systématisé par André Malraux et toujours reproduit par ses successeurs, à savoir le credo de la démocratisation culturelle. Ce credo fait valoir une économie symbolique héritée d'une histoire de facture chrétienne en ceci qu'il magnifie les œuvres d'art et leur pouvoir rayonnant comme le produit d'un Génie majuscule. À partir de là, permettre aux citoyens de rentrer en contact avec les œuvres de l'esprit consiste en une préparation à la vie publique qui s'impose comme propédeutique du civisme. Ainsi, l'État auto-

consacré garant légitime de l'incalculable valeur se trouve en charge d'une responsabilité qui s'avère une mission civilisatrice, celle de la formation de citoyens que la rencontre avec les œuvres d'art est censée transfigurer. Telles sont les caractéristiques de l'exception française que nombre d'artistes et d'acteurs culturels français défendent aujourd'hui sans mesurer le fond de l'histoire dont ils se font les intrépides soldats.

Le modèle français d'administration de la référence culturelle

Nous savons combien la constitution du ministère des Affaires culturelles en 1959 s'est révélée une entreprise relevant du bricolage précaire, et combien les moyens offerts à André Malraux sont demeurés d'une faible ampleur, ce notamment au regard du budget qu'obtiendra Jack Lang quelque trente ans plus tard. Néanmoins, si la place du ministère dans l'édifice de la V^e République apparaît à l'origine secondaire, sa doctrine rend compte de manière exemplaire de l'entreprise gaullienne de rénovation de l'État, de son interventionnisme comme de sa grandeur symbolique. L'article premier du décret portant organisation du ministère stipule notamment que « *le ministère chargé des Affaires culturelles a pour mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français* ». Avec vigueur est ainsi affirmé un programme idéologique au sein duquel la vision normative de l'œuvre d'art est associée au grand œuvre de la Nation. Par l'entremise du ministère, l'État s'institue comme le garant des œuvres « capitales de l'humanité », et l'universalisme de la valeur artistique rencontre naturellement la politique

nationale de la France poursuivant son destin de mère-patrie des arts. À travers les maisons de la culture, l'action du ministère va alors consister à offrir les trésors de l'art au regard des citoyens français qui, dans l'immédiateté de cette rencontre organisée, seront illuminés par la force civilisatrice de ces trésors universels et indistinctement nationaux. Le projet des « cathédrales modernes » que sont, selon les mots de Malraux lui-même, les maisons de la culture recouvre précisément le contenu de la démocratisation culturelle qui devient alors le paradigme dominant de l'action culturelle. Utilisant d'une manière non dissimulée la référence religieuse, Raymonde Moulin définit ce paradigme comme consistant en « *une action de prosélytisme impliquant la conversion de l'ensemble d'une société à l'appréciation des œuvres consacrées ou en voie de l'être* »¹. Par définition, la démocratisation culturelle ne remet pas en cause la notion de culture savante mais seulement l'inégalité de son partage et s'enracine ainsi dans un académisme laïque, c'est-à-dire normé sur la valeur d'un art constitué en champ autonome mais néanmoins hiérarchisé. Ainsi, les dispositifs de l'État doivent favoriser la diffusion la plus élargie possible des œuvres dites majeures, et contribuer ainsi à l'irradiation de l'art hors de ses traditionnels territoires clos. Deux présupposés demeurent par conséquent au cœur de l'idéologie constitutive de la démocratisation culturelle : une conception normative de l'art héritée d'un kantisme patent ; une philosophie politique de l'art dont le rayonnement est censé engendrer une citoyenneté démocratique. En découle un effet politique majeur : la consécration de l'État comme institution garante des valeurs suprêmes.

En dépit des remises en cause théoriques et

politiques des années 60 et 70 qui engendreront une vision relativiste de l'action culturelle – vision sur laquelle nous reviendrons plus bas – le programme langien reprit à bien des égards le credo constitutif de l'action culturelle française conceptualisée sous Malraux. Même si le lexique du gouvernement socialiste s'écarte sensiblement des termes trop normatifs employés à l'origine de la V^e République, les aspirations reprennent les principes de la démocratisation culturelle tant au niveau de la conception de l'œuvre d'art et de ses effets qu'au niveau de la définition de l'action centrale de l'État, c'est-à-dire de sa mission de civilisation. Chez Jack Lang, nonobstant les discours sur l'extension du domaine de la culture, demeure l'idée d'une puissance propre à l'œuvre d'art censée provoquer un « choc émotif », une révélation esthétique dans la conscience du spectateur. Ainsi, l'État ne se fait certes plus le chantre des valeurs consacrées par le système académique, d'ailleurs largement exténué, mais ne cesse de promouvoir les valeurs légitimes de la modernité, celles consacrées par les instances internationales en charge de l'administration de la preuve. À cet égard, les travaux de Raymonde Moulin sur les « académies informelles » rendent compte de l'économie symbolique qui préside aux choix publics et mettent notamment en exergue que les artistes plasticiens subventionnés par l'État contemporain sont des valeurs constituées sur la scène de l'art contemporain, nouvelle structure académique officieuse². Pour ce faire, l'administration centrale comme décentralisée s'est dotée d'un corps d'experts, professionnels de l'art contemporain en grande partie, susceptibles de trier le bon grain de l'ivraie. Ainsi, l'État expert artistique, ou encore « l'État culturel » vilipendé par Marc Fumaroli³, « *en sait plus long*

sur l'art, y compris sur ses exercices les plus hermétiques, que la majorité des contribuables »⁴. Se justifie ainsi le volontarisme caractéristique des années Lang et se poursuit la légitimité de l'intervention de l'État dans le domaine de l'art. L'action culturelle peut alors se déployer sur l'ensemble du territoire par l'entremise notamment des instances déconcentrées que sont les DRAC – Directions Régionales des Affaires Culturelles – comme des instances décentralisées que sont les FRAC – Fonds Régionaux d'Art Contemporain – à la nuance près que, selon les mots de Raymonde Moulin toujours, il s'agit là d'une « décentralisation artistique sous contrôle »⁵. En outre, et ce notamment durant les années 1980, la force civilisatrice de l'art est affirmée de manière insistante, et nombre d'actions de « requalification des quartiers » sont conduites par la Délégation aux Arts plastiques en particulier à travers la politique de commande publique. Selon les termes mêmes du ministre de la Culture, grâce à cette action renouvelée, « le tissu culturel du pays s'irriguera d'un sang neuf, et là où la caillasse et la broussaille avaient stérilisé les terres cultivées, la sève de la vie circulera à nouveau »⁶. La légitimité de la politique de l'État ne pouvait perdre l'une de ses bases historiques, celle fondée sur le présupposé d'un art vecteur des puissances de la civilisation⁷. Parallèlement, à travers notamment le programme présidentiel des grands travaux, la politique culturelle française devait se manifester de manière privilégiée à Paris, seule ville à la hauteur de la Nation, témoignant ainsi de la force de l'héritage centralisateur qui la constitue. En définitive, la référence demeure au centre et à partir de cette place rayonnent les forces vitales qui font la sève

de la communauté nationale.

L'héritage de l'iconocratie chrétienne

En structure, c'est-à-dire indépendamment de la figure référentielle invoquée – Dieu, Nation, Culture –, le programme de la démocratisation culturelle reprend les cadres d'une dogmatique repérable jusque dans les fastes périodes du mécénat. Trois éléments constituent les marqueurs de cette dogmatique qui s'avère de facture chrétienne parce que fondée sur la définition de l'icône et de son pouvoir de médiation du divin telle que l'ont conceptualisée les pères de l'Église⁸ : la création vient d'en haut ; l'œuvre se définit comme un sacrement en ceci qu'à son contact le sujet se forme au sens suprême ; l'orchestration rituelle de la rencontre avec les œuvres consiste en une opération de domination symbolique de l'institution en charge de l'office.

Au Quattrocento, l'artiste ne tient son rang que du système de patronage au sein duquel il prend place, et c'est ainsi le prince commanditaire qui en authentifie le génie⁹. Les contrats de commande notamment attestent la valeur de l'œuvre produite, et la scène du pouvoir joue le rôle de lieu de sanctification de l'artiste. En outre, l'œuvre commanditée est destinée au sanctuaire, espace séparé où prend place le culte. De fait, ce théâtre confère à l'œuvre une fonction liturgique et c'est l'esprit divin qui, par l'entremise de l'artisan inspiré, rayonne à travers elle. Fondamentalement, « ce que nous tenons pour art n'est qu'un aspect d'activités de nature religieuse »¹⁰ et l'œuvre est censée, selon l'adage paulinien, conduire les âmes *per visibilia ad invisibilia*. George Duby d'avancer

dans cette perspective que « *ces monuments, ces objets, ces images ont servi de médiateurs, favorisant la communication avec l'autre monde* »¹¹. L'œuvre se définit ainsi comme un outil de la parole divine, sinon comme son principal moyen de diffusion. Vecteur pédagogique privilégié du sens divin, elle opère tel un sacrement en reliant les sujets à l'Esprit saint. Si l'œuvre vient d'en haut et conduit les fidèles à communiquer avec l'autre monde, son protecteur, à savoir le prince commanditaire, peut se revendiquer alors comme délégué de la royauté du Christ : il est celui par le biais duquel advient sur scène le message divin. L'œuvre d'art s'appréhende de ce fait comme un reflet de la gloire divine qui auréole le prince et la cour. Par conséquent, la stratégie d'ostentation et le don ainsi fait aux sujets participent d'une « *fonction impérative de la vie politique du prince* »¹². Elle assoit la légitimité de son pouvoir en ceci qu'il prouve par là-même son aptitude à orchestrer le transport du sublime. Le pouvoir de monstration qui se réalise par la commande et par la protection des œuvres s'avère fondamentalement démonstration du pouvoir de l'instance légitime. La promotion des arts s'analyse ainsi comme une modalité centrale de l'art de gouverner. Bientôt, l'État prendra le relais de l'Église et des princes et, consacré gardien des arts, il poursuivra le grand œuvre civilisationnel.

Au XIX^e siècle, l'Académie des beaux-arts a détrôné les ateliers des moines artisans comme l'Académie royale de peinture et de sculpture : elle est devenue l'instance centrale qui garantit la valeur des créateurs. Toujours, la parole institutionnelle valide, voire dirige, la bonne composition, et les artistes y entendent le sens

de leur passion. Ce système de production fait de l'artiste « *un haut fonctionnaire de l'art qui échange tout naturellement son action de consécration symbolique contre une reconnaissance temporelle* »¹³. Les lieux de monstration des œuvres que sont l'espace muséal et les places publiques ont pour point commun de notifier la séparation et de se définir comme lieux de rituel. Le musée du Louvre constitue un exemple topique à ce sujet. Créé par la Convention par un « *acte de fondation suspensive* », il se comprend comme « *une pièce centrale pour reconstituer du corps national en lieu et place d'un corps – le corps immortel du Roi – qui ne peut plus remplir cet office, qui ne peut plus incarner le corps de la société* »¹⁴. Espace séparé, il constitue l'enclos où se manifeste le génie de la Nation. Le dispositif est complété par la notion juridique d'inaliénabilité des œuvres ainsi que par la mise en scène de l'effigie du patrimoine national qui confèrent aux œuvres créées et conservées le statut de trésor de la Nation. Elles s'imposent ainsi comme les vecteurs d'un sens transcendantal et manifestent par là même une « *utopie patriotique* » selon les termes de Marc Fumaroli, celle que recouvre la notion de « *patrimoine national* ». « *Ici, le rôle de l'État garant s'impose de manière absolue et rituellement l'institution s'affirme comme « ce qui est là pour préserver le sens d'une demeure »* »¹⁵. Parallèlement, et indissociablement, l'œuvre apparaît dans ce récit comme le médium par le biais duquel se communique aux citoyens le sens de l'Histoire dont l'épopée esthétique manifeste le cours. À l'instar de l'œuvre du Quattrocento, l'œuvre a ainsi pour fonction de former le croyant au grand récit, et c'est à l'aune de cette vertu que la culture, par le biais de la politique des arts,

obtient le rang de mission de service public. Gustave Larroumet, directeur des Beaux-Arts en 1895, définit la responsabilité de la puissance publique en ces termes : « Depuis les origines de la France, les forces sociales se sont employées à faire l'éducation du goût national (...). La démocratie moderne ne peut abandonner ce rôle. C'est pour cela qu'elle a fait de l'art un service public. Ce service, l'État l'exerce par ses constructions de monuments, ses acquisitions d'œuvres d'art, les encouragements qu'il donne aux formes supérieures de l'art »¹⁶. Se donner pour mission d'étendre ce service public à l'ensemble des citoyens, sans discrimination d'ordre géographique ou social, tel sera l'un des objectifs que se donneront les ministres de la Culture à partir d'André Malraux, définissant ainsi la politique de démocratisation culturelle.

La crise de foi contemporaine

Si la crise contemporaine fait date, c'est parce qu'elle témoigne de l'exténuation du récit qui fonde la légitimité de l'action publique dans le domaine de la culture. Jusque-là, il paraissait en France inconcevable de rompre l'effort culturel car il semblait hors de question de mettre en doute la valeur haute de la culture, sa dimension civilisatrice comme les bienfaits de l'élargissement de son accès au plus grand nombre. Depuis deux ans, sur le devant de la scène, l'évidence n'est plus. Vincent Dubois souligne l'ampleur de la rupture : « (...) le constat répété de l'échec de la démocratisation est venu scier la branche sur laquelle les politiques culturelles s'étaient constituées. C'est quelque chose me semble-t-il de fondamental : c'était une croyance forte, et même si ça fait bien longtemps qu'elle est remise

en cause, ça ne fait qu'une dizaine d'années que ce constat est utilisé pour dire : Les politiques culturelles à quoi bon ? Car jusque-là on disait : La démocratisation culturelle ne marche pas, il faut donc développer encore plus la politique culturelle »¹⁷. Cette rupture résulte principalement de deux récits qui, parfois de longue date, n'ont cessé de croître jusqu'à menacer en ses bases mêmes l'édifice dont nous avons évoqué les grandes lignes plus haut. Il s'agit d'abord de la thèse de la « démocratie culturelle », sorte d'idéologie réformiste dont les présupposés contestent radicalement la dogmatique constitutive de la démocratisation culturelle. Il s'agit en outre de l'officialisation grandissante d'une critique sociologique des effets de la politique de démocratisation culturelle, sorte de contestation scientifique d'une croyance jusque là incontestée.

Les expériences du théâtre populaire initiées dans les années 30 sous le Front populaire constituent l'une des bases historiques d'un mouvement qui s'est élaboré en doctrine après la Libération et qui s'est vu à partir de 1981 reconnue par l'État comme l'un des fers de lance de l'action culturelle. Le fond de l'idéologie concurrente à celle constitutive de la démocratisation culturelle réside dans une critique sociale de la haute culture et vise une réappropriation par le peuple lui-même de son destin culturel. L'action missionnaire et verticale qu'implique la politique culturelle de l'État se trouve ainsi contestée par une idéologie au sein de laquelle l'économie symbolique paraît renversée en ceci qu'elle affirme que le sens vient d'en bas, que la légitimité culturelle ne saurait s'assimiler à la légalité étatique. La contestation de mai 68 vient renforcer le poids politique de ce

mouvement, ce qui contribue à l'essoufflement de l'élan des maisons de la culture. À la fin des années 60, seule une douzaine de structures ont vu le jour, réalisation insuffisante pour accomplir la mission d'irrigation du territoire dans son ensemble. Les années 70 voient la critique théorique s'épaissir avec notamment la dénonciation de la « culture bourgeoise » systématisée par Pierre Bourdieu qui souligne la « violence symbolique » en acte dans le programme culturel de l'État. Non loin de ces thèses, Althusser dénonce pour sa part les institutions culturelles comme des « appareils idéologiques de l'État », et c'est ainsi la *basileia*, le plan d'occupation de l'espace symbolique contenu dans le projet de la démocratisation culturelle, qui se trouve battu en brèche. Le principe même de la politique culturelle héritée de Malraux, et de ses prédécesseurs historiques occultés, traverse ainsi une crise dont on trouve les symptômes dans la politique de Jacques Duhamel en charge du ministère des Affaires culturelles de janvier 1971 à mars 1973. La perspective est à partir de cette époque au développement de l'action locale et à ce que d'aucuns nomment le « développement culturel ». Le relativisme égalitaire gagne ainsi les hautes sphères de l'État, et le pluriel « cultures » détrône peu à peu le singulier, parce que majestueux, « culture ». La vitalité de ce mouvement conduit à ce que le ministère Lang se dote d'une Direction du développement culturel dont Dominique Wallon obtient la charge et dont les missions sont plurisectorielles – éducation artistique, aménagement culturel du territoire, pratiques amateur... – et inscrites dans une logique transversale, rompant ainsi avec la verticalité de l'action ministérielle. Comme l'analyse Laurent

Martin, la démocratie culturelle réside au cœur de la vision alors défendue par Dominique Wallon, et la politique de cette direction « visait à toucher de nouveaux publics autant qu'à reconnaître de nouvelles pratiques culturelles (« l'élargissement du champ culturel »), et elle concernait aussi bien les jeunes (...) que des populations qui ont un accès difficile à la culture »¹⁸. Le fameux leitmotiv langien du « tout culturel » tente d'asseoir la légitimité de cette politique qui voisine alors, de manière parfois fort intrigante, avec la politique de démocratisation culturelle qui ne cesse cependant de poursuivre son chemin, sous peine de voir l'ensemble de l'édifice s'effondrer.

L'institutionnalisation de la démocratie culturelle n'aurait pas suffi à elle seule à semer le doute sur les fondations mêmes de la politique culturelle car, inlassablement, l'État pouvait réaffirmer dans ce cadre son rôle de garant des valeurs légitimes, fussent-elles populaires et non savantes. Sans doute, la dogmatique kantienne propre à la démocratisation culturelle se trouvait ici mise en cause, ce qui valut notamment l'éclosion dès la fin des années 1980 de nombre de brûlots s'alarmant de la « crise des valeurs », ou encore de la « défaite de la pensée » promues par le ministère socialiste de la Culture¹⁹. Mais c'est surtout la critique sociologique qui allait achever la corrosion de l'édifice en démontrant scientifiquement que le rayonnement promis n'avait pas lieu. En somme, affirment les sociologues, la politique de démocratisation culturelle n'est pas parvenue à ses fins en dépit des moyens dont elle fut dotée. Le diagnostic de l'échec se centre sur un argument quantitatif, et non plus qualitatif. Dès les années 70, les analyses

de Pierre Bourdieu et de Jean-Claude Passeron mettent en exergue les processus de reproduction sociale et la sociologie des pratiques culturelles remet en cause les bienfaits de l'élargissement de l'offre. Ces études devenues classiques soulignent « *la médiocrité des effets de la politique de démocratisation fondée sur l'hypothèse du diffusionnisme et du miracle de la rencontre avec l'art* »²⁰. Le dogme sur lequel repose la légitimité de l'intervention de l'État entre ainsi en crise. De manière presque surprenante, dès 1982, un rapport du Commissariat au plan prend acte de la faille en constatant : « *Le mythe de la « démocratisation » consistait à croire à l'existence d'un public homogène réceptif à une culture elle-même supposée universelle, et susceptible de s'élargir indéfiniment pour peu que les facilités matérielles de se « cultiver » lui fussent données. C'est cette illusion que l'expérience a démentie : le financement par l'État des « secteurs artistiques » est inversement proportionnel à leur fréquentation et d'une façon générale, la politique de développement des équipements menée depuis la création du ministère des Affaires culturelles en 1959, n'a pas réduit les inégalités d'accès aux institutions. La culture « cultivée » ne touche qu'une minorité des Français. Un très vaste public, variant selon les cas de 90 à 70% de la population, ignore les institutions subventionnées et le taux de leur fréquentation reflète les inégalités sociales, aggravées par des inégalités géographiques* »²¹. En dépit de cela, la fable n'a cessé de se poursuivre sur le devant de la scène, et les dispositifs de sensibilisation, de médiation, d'initiation se sont multipliés comme si « l'amour de l'art » pouvait se répandre en chacun. Malgré l'enregistrement de l'échec du programme dès le début des années

1980, le rapport Rigaud intitulé *Pour une refondation de la politique culturelle* et rendu au ministre en 1996 a réaffirmé la nécessité de poursuivre l'ambition de la démocratisation culturelle, base même de la légitimité de l'action publique dans le domaine de la culture. Et parallèlement, l'élargissement des pratiques culturelles légitimes aux domaines notamment des musiques amplifiées et de la bande dessinée ont permis de voiler la réalité statistique et de faire se poursuivre la croyance d'une irrigation culturelle du territoire, c'est-à-dire des âmes.

La politique culturelle française s'enracinait dans une mystique de l'art héritée d'une dogmatique aux racines profondes et selon laquelle l'esprit rayonne à travers l'œuvre. En outre, à l'heure républicaine, elle reposait sur une équation prétendant assimiler diffusion de l'art à développement démocratique et garantissant ainsi la légitimité de l'intervention publique dans le domaine de la culture. Aussi usées soient-elles, ces croyances demeurent le fond idéologique des acteurs contemporains s'évertuant à contrecarrer le mouvement de « déréliction » de la politique culturelle. Néanmoins, la rupture idéologique semble désormais trop profonde pour que se poursuive dans ces termes historiques l'épopée culturelle française. Sans doute, le contexte européen où la France apparaît bien minoritaire contribue-t-il à éclairer d'une manière plus vive l'étrangeté du modèle français. Sans doute, sur le plan interne, les symptômes d'une inadéquation entre augmentation de l'offre culturelle et renforcement démocratique se font-ils trop visibles pour que la croyance en la mission de civilisation de l'État culturel perde. C'est tout au moins ce que certains conclurent à l'issue des

élections présidentielles de 2002 en diagnostiquant la « fracture culturelle ». En somme, la démocratisation culturelle n'a pas eu lieu, et peut-être se joue-t-il au cœur du débat sur la politique culturelle contemporaine une rupture historique, à savoir l'exténuation de la dogmatique sur laquelle repose l'architecture de l'État-Nation, gardien du sens venu d'en haut.

N · O · T · E · S

1. R. Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1997 (1992), p. 90.
2. R. Moulin, op. cit. Voir aussi : R. Moulin, *Le Marché de l'art*, Paris, Flammarion, 2000.
3. M. Fumaroli, *L'État culturel*, Paris, Éditions de Fallois, 1991.
4. R. Moulin, *L'Artiste, l'institution et le marché*, op. cit., p. 93.
5. R. Moulin, « La Conciliation des contraires », dans *L'Imagination au pouvoir*, Opus 1 de la collection *Culture Publique*, Paris, Éditions du Mouvement / Sens & Tonka, 2004, pp. 191-199. La démonstration de l'auteur s'appuie principalement sur une étude sociologique des réseaux experts qui valident ou invalident les choix publics en matière de politique des arts.
6. J. Lang, Discours prononcé à l'Assemblée nationale le 17 novembre 1981, publié dans *L'imagination au pouvoir*, op. cit, p. 41.
7. Sur cette thématique associée à la politique de commande publique, je me permets de renvoyer à S. Thiery, *La Commande publique contemporaine ou l'échéance de la politique monumentale. L'institution de l'État au miroir des « anti-monuments » installés dans l'espace public en France (1983-2002)*, Thèse de science politique sous la direction de Monsieur de professeur Lucien Sfez, Université Paris I Panthéon Sorbonne, mars 2003.
8. En particulier Nicéphore qui, au concile de Nicée II en particulier, a fait vaincre le parti des iconophiles grâce à une savante exégèse du Nouveau Testament, et notamment des écrits de Paul. Voir à ce sujet : M.J. Mondzain, *Image icône économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996.
9. Voir à ce sujet M. Baxandall, *L'Œil du Quattrocento*.

L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance, Paris, Gallimard, 1985.

10. H.S. Becker, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1986, p. 10.

11. G. Duby, *Art et société au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1997, (1995), p. 8.

12. A. Chastel, « La Magnificence », dans *Le Mécénat et l'histoire*, Actes du colloque du 21 mars 1989 organisé par EDF, Paris, Sopol, 1989, p. 13.

13. P. Bourdieu, « L'Institutionnalisation de l'anomie », dans *Les Cahiers du MNAM*, n°19, juin 1987, p. 9.

14. J.L. Déotte, « L'Art à l'époque de l'apocalypse », dans H.P. Jeudy (dir.), *Patrimoines en folie*, Actes du colloque, Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1990, p. 202.

15. M. Fumaroli, « L'Utopie patriotique », préface de J.M. Leniaud, *L'Utopie française. Essai sur le patrimoine*, Paris, Mengès, 1992, p. 9.

16. Cité dans F. Benhamou, « Fondements et limites de la notion de service public en matière culturelle », dans *Sciences de la société*, n°42, octobre 1997, p. 61.

17. V. Dubois, « L'Épopée culturelle en sédiments », entretien croisé avec P. Urfalino, dans *L'Imagination au pouvoir*, op. cit., p. 81.

18. L. Martin, « La DDC : un outil au service d'une conception transversale de la politique culturelle », dans *L'Art de gouverner la culture*, Opus 3 de la collection *Culture Publique*, Éditions du Mouvement / Sens & tonka, 2005, p. 176.

19. Quelques références éparses : M. Fumaroli, *L'État culturel*, op. cit. ; A. Finkielkraut, *La Défaite de la pensée*, Paris, Gallimard, 1987 ; M. Schneider, *La Comédie de la Culture*, Paris, Seuil, 1993.

20. R. Moulin, *L'Artiste, l'institution et le marché*, op. cit., p. 91.

21. *L'Impératif culturel*, Rapport du Commissariat général du Plan, novembre 1982, reproduit dans *L'Art de gouverner la culture*, op. cit., p. 31-41.